Franz Grillparzers Ästhetik.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
einer
hohen philosophischen Fakultät I. Sektion der Königl. Bayer.
Ludwig-Maximilians-Universität zu München
am 20. Dezember 1904
vorgelegt von

Fritz Strich
aus Königsberg i. P.

BERLIN
Verlag von Alexander Duncker
1905.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät bringt diese Dissertation nur Einleitung und erstes Kapitel der eingereichten Arbeit. Das Ganze wird als Band XXIX der von Prof. Dr. F. Muncker herausgegebenen „Forschungen zur neueren Literaturgeschichte“ erscheinen.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549027_0138

Vorrede.

Meine Abhandlung hat es sich zur Aufgabe gemacht, Grillparzers ästhetische Studien im Gegensatz zu einigen rein systematischen Darstellungen, wie sie Reich,[1]) Jodl,[2]) Fürst,[3]) Ehrhard[4]) geliefert haben, mit erklärender Heranziehung auch der allgemein philosophischen, psychologischen, historischen und kritischen Aufzeichnungen, wie der Briefe, Tagebücher und der zugänglichen Gespräche einer historischen Betrachtung zu unterziehen, aber auch den großen Zusammenhang all dieser einzelnen Niederschriften aufzuweisen, wie auch die vorkommenden Widersprüche wo möglich zu begründen.

Den Schwerpunkt meiner Arbeit erblicke ich darin, einmal die ästhetisch-philosophischen Quellen aufzudecken, aus denen Grillparzer unmittelbar geschöpft hat, die Dichtungen zu bestimmen, welche vor allem seine Dramaturgie gestalteten, ferner die sonstigen Einflüsse sowie die Gelegenheiten festzustellen, durch die sich die Gedanken etwa als bewußter Gegensatz zu den Anschauungen anderer Denker der Vergangenheit oder Strömungen der Gegenwart gestalteten, endlich die immanente Wandlung und Entwicklung der einzelnen Ideen zu verfolgen.

---

[1]) Emil Reich, „Grillparzers Kunstphilosophie", Wien 1890.

[2]) Friedrich Jodl, „Grillparzers ästhetische Anschauungen". Wiener Zeitung 1898, Nr. 280. „Grillparzers Ideen zur Ästhetik". Grillparzer-Jahrbuch (zitiert: Jahrb.) X, 45.

[3]) Rudolf Fürst, „Der Kunsttheoretiker Grillparzer und seine Stellung zum Realismus". Bericht über die Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag im Jahre 1890. Prag 1891. S. 29—41.

[4]) August Ehrhard, „Franz Grillparzer". Deutsche Ausgabe von Moritz Necker. München 1902.

Auch die ungemein wichtige Frage, um derentwillen eine Dichterästhetik erst ihre eigentliche Bedeutung erhält, das Verhältnis von Theorie und Praxis, ist nicht unberücksichtigt geblieben. Doch möchten diese Dinge nur als eine abrundende Beigabe angesehen werden. Denn da eine gründliche und vollständige Darlegung dieses schwierigen Gegenstandes eine eigene, umfangreiche Bearbeitung erforderlich machen würde, habe ich mich nur in einigen wichtigen Punkten auf längere Ausführungen eingelassen, in anderen mich auf Proben oder Andeutungen beschränkt oder bereits gewonnene Resultate der Forschung zum Vergleich mit der Theorie herangezogen. Daß ich zu letzterem Zwecke zwei neue Arbeiten über Grillparzer von Michael Lex und O. E. Lessing zu spät kennen lernte, um sie in den bereits fertigen Text hineinzuarbeiten, bedaure ich sehr. Auch habe ich einige Exkurse, die durch die geistvollen Abhandlungen der genannten Verfasser überflüssig oder überholt wurden, lieber herausgenommen und an den betreffenden Stellen kurz auf diese Bücher verwiesen.

Was den Titel und Gegenstand meiner Arbeit betrifft, so muß ich bemerken, daß die Ästhetik der Musik und Malerei von der Behandlung ausgeschlossen wurden, und zwar nicht nur deswegen, weil erstere bereits eingehende Würdigungen von fachmännischer Seite gefunden hat, letztere ihres sehr geringen Materials und ihrer minderen Bedeutung wegen auf eine eigene Bearbeitung kaum Anspruch erheben kann; sondern vor allem darum, weil der Ausgangspunkt meiner Abhandlung Grillparzers Dramaturgie als der wichtigste Bestandteil einer Dramatikerästhetik war und sich erst im Laufe der Arbeit die dringende Notwendigkeit herausstellte, die Dramaturgie sich von dem Hintergrunde der allgemeinen Poetik, diese aber wiederum von dem der gesamten Ästhetik abheben zu lassen. Demnach arbeitete ich am zweckmäßigsten die allgemeine Ästhetik und Poetik ineinander, wobei denn Musik und Malerei nur insoweit berücksichtigt werden konnten, als sie unter den allgemeinen Begriff der Kunst fallen oder sich innerhalb dieses von dem Gebiete der Dichtung abgrenzen. Ebenso kamen im zweiten Teil, der Dramaturgie, Epos und Lyrik nur insoweit

in Betracht, als sich diese Gattungen von dem Drama wesentlich unterscheiden und durch die Abgrenzung sich das Drama charakterisiert. Da freilich Grillparzers Denken ganz naturgemäß vor allem auf das Drama gerichtet war, so lösten sich auch die Theorien von Epos und Lyrik fast restlos in die Poetik und Dramaturgie auf.

Was die Methode der Behandlung und die mit großen Schwierigkeiten verbundene Anordnung des Stoffes betrifft, so wird die Arbeit selbst diese zu rechtfertigen haben.

Einleitung.

§ 1.

Grillparzers Stellung zur Ästhetik.

„Wenn man das Wort Ästhetik ausspricht, so kann man damit zweierlei meinen: Ästhetik als einen Teil der Philosophie, und Ästhetik als Kunstlehre.“ [1]) Die Berechtigung der ersteren steht nach Grillparzers Meinung außer allem Zweifel; denn der Mensch soll „über alles denken, nicht aufhören, zu versuchen, auf die Gefahr, das Letzte seines Strebens nie zu erreichen.“ Denkt er doch über den sicherlich unergründlichen Zusammenhang der Welt nach. Aber die Welt besteht, ob wir sie begreifen oder nicht. Ein Wissen könnte sie nicht anders gestalten, ein Nichtwissen untergräbt nicht ihr unwandelbares Sein.

Die Welt des Kunstschönen besteht nicht, sie ist ein Traum im Geiste des Menschen, der nach Schöpfung und Wirklichkeit verlangt. Bleibt da auch ein Wissen oder Nichtwissen fruchtlos und gleichgültig? Der Mensch kann richtig denken ohne Logik, rechtschaffen handeln ohne Moral, und das Schöne empfinden und schaffen ohne Ästhetik. Die Antwort also lautet: Ein Wissen ist gleichgültig und fruchtlos in Hinsicht rein positiver Wirkung. Ohne Zweifel aber würde eine richtige Ästhetik uns vor dem ganz Verkehrten und Absurden bewahren können. Eine falsche Ästhetik dagegen kann leicht die schlimmsten Folgen nach sich ziehen. Diesen engen Wirkungskreis, den Grillparzer um das Jahr 1840 der Ästhetik

[1]) Werke, 5. Auflage XV, 23.

als Kunstlehre angewiesen, nimmt er ihr bis auf den letzten Rest am Abend seines Lebens: Die wahre Ästhetik ist durchaus entbehrlich, die falsche geradezu verderblich.[1]) Und wieder die gleiche Begründung. Nur ist nun auch das Negative der Aufgabe unbetont geblieben.[2])

Der Kampf gegen die Ästhetik ist durch des Dichters ganzes Leben ohne Unterbrechung zu verfolgen. Nur einmal tut sich eine versöhnliche Anschauung kund. Das geschah innerhalb der Aufzeichnungen, die er sich selbst 1819 „zur Kunstlehre" anlegte. Die betreffende Bemerkung ist offenbar (wie viele der gleichjährigen Studien) im Anschluß an die Lektüre Kants entstanden. Kant hatte sein Kapitel der Urteilskraft „Vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack" so begonnen: „Zur Beurteilung schöner Gegenstände als solcher wird Geschmack, zur schönen Kunst selbst aber, d. i. der Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert."[3]) Dazu offenbar setzt nun Grillparzer die Worte:[4]) „Wozu also eine Ästhetik, wenn sie weder lehren kann, wie das Schöne hervorzubringen, noch wie es mit Geschmack zu genießen ist?." Und der Dichter gibt die Antwort: „Dazu, weil es die Sache eines vernünftigen Menschen ist, sich von allen seinen Handlungen und Urteilen einen Grund angeben zu können. Wenn die Ästhetik auch keine Rechenkunst des Schönen ist, so ist sie doch die Probe der Rechnung." Außer dieser kleinen Niederschrift ist alles Weitere Gift und Galle, und nur die Kunsthistoriker machen den bestgehaßten Kunstphilosophen als völlig überflüssige und darüber hinaus auch hemmende und zerstörende Elemente im Reiche der Kunst den Rang streitig.

Das harte und ungerechte Urteil des Dichters ist nun wohl zu erklären, und der Grund liegt nicht nur in der so oft anzutreffenden Abneigung des schaffenden Künstlers gegen alle nackte Theorie. In seiner Selbstbiographie erzählt uns Grillparzer, wie er während seiner philosophischen Studienjahre an der Wiener Universität (1804—6) die Geringschätzung der

[1]) Werke XVI, 25.
[2]) Vgl. auch das Epigramm III, 236.
[3]) Kritik der Urteilskraft (Reclam) I. T. § 48, S. 178.
[4]) XV, 10.

Professoren auf die von ihnen vorgetragenen Wissenschaften übertrug. Der Professor der Ästhetik aber war „das gerade Widerspiel seines Faches“.[1]) Solche Jugendeindrücke bleiben leicht für das ganze Leben haften, und Grillparzer ist keiner Wissenschaft und keinem Gelehrten jemals ganz gerecht geworden.

Dazu aber tritt ein zweiter, nicht minder wichtiger Umstand. Nach des Dichters eigenem Zeugnis übte das von Schreyvogel unter dem Namen Thomas West herausgegebene Sonntagsblatt eine starke Wirkung auf seine Bildung aus,[2]) und diese Wochenschrift begann ein Jahr nach Beendigung seiner philosophischen Studien zu erscheinen (1807—9). Schreyvogel aber hatte sein Blatt zu einer Waffe gegen alle spekulative Ästhetik gemacht.[3]) Er war ein Sohn der deutschen Aufklärung und als solcher der erbittertste Gegner alles romantischen Wesens. Diese Ästhetik aber war dem Boden der Romantik entsprossen. Als der Dramaturg den jungen Grillparzer kennen gelernt hatte, verstärkte er natürlich durch seinen persönlichen Einfluß die Wirkung des Sonntagsblattes ganz ungeheuer, und wo wir ihn im Kampfe gegen die Romantik erblicken, steht Grillparzer an Schreyvogels Seite. Dabei ist freilich die merkwürdige Erscheinung eingetreten, daß der Anreger selbst eine leise Wandlung seiner Ansichten durchmachte, wie seine Tagebücher deutlich erkennen lassen,[4]) der Angeregte aber in seinem unversöhnlichen Haß gegen die deutsche Romantik bis in sein spätestes Alter verharrte. Wie Schreyvogel hat nun Grillparzer im Kampfe gegen die Ästhetik fast stets die Brüder Schlegel, Schelling, Hegel und seine Schule im Auge, und der tiefste und letzte Grund seines Hasses liegt in der seinem Wesen völlig fremden spekulativen Ästhetik selbst.[5])

---

[1]) XIX, 32.

[2]) XIX, 61.

[3]) Sonntagsblatt Nr. 75. 1808. S. 177.

[4]) Tagebücher, hg. v. Karl Glossy. I, 243. II, 179. 260. 265.

[5]) Die bereits oft hervorgehobene Einwirkung Schreyvogels auf Grillparzers Stellung gegen die Romantik wurde wohl auch noch durch persönliche Gründe des Dichters verstärkt. Friedrich und A. W. Schlegel, Tieck, Solger und andere Anhänger der Romantik haben Grillparzer teils verspottet und in Grund und Boden kritisiert, teils ihn totzuschweigen gesucht. Vor allem sind aber natürlich die Gründe von des Dichters Abneigung in seiner Ästhetik zu suchen.

Weit über die Grenzen hinausschreitend, welche ihr Aller Meister Kant dem menschlichen Forschen gezogen, hatte sie sich zu einer solchen Höhe der Abstraktion verstiegen, daß alle lebendige Kunst ihrem Gesichtskreise entrückt war. Soweit die Kunst mit Umkehrung der Natur sich nicht bemühte, der Ästhetik nachzusteigen, war jeder Zusammenhang zwischen Praxis und Theorie aufgehoben. Grillparzer aber war ein im höchsten Sinne erdenhafter Künstler, seine Wurzeln stecken tief in Leben und Wirklichkeit, er ging der Theorie zu Liebe nicht von dem Wege ab, den sein Genius ihn führte. Die induktive Ästhetik aber lebte erst in des Dichters letztem Zeitabschnitt auf, als er verbittert und grollend sich in sich selbst zurückgezogen hatte. Freilich war sie auch vorher nicht ganz verschwunden, und wir werden sehen, wie Grillparzer auf einen der wenigen „Induktiven", Bouterwek, stößt und sich eng ihm anschließt. Dadurch tritt das induktive Element in seiner eigenen Ästhetik stark hervor.

Wenn er sich selbst sein Leben lang mit ästhetischen Problemen trug, so bedeutet das auch sonst nicht einen Widerspruch mit seiner allgemeinen Anschauung. Denn Einem hat der Dichter stets und unbedingt das Recht zugesprochen, die Gesetze der Kunst zu erforschen, und das ist der schaffende Künstler selbst.[1]) So hatte einst Lessing erklärt: „Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter." Gerade Grillparzer aber war wie wenige dazu geboren. In ihm lebten „zwei völlig abgesonderte Wesen: ein Dichter von der übergreifendsten, ja sich überstürzenden Phantasie und ein Verstandesmensch der kältesten und zähesten Art."[2]) Trat diese unglückselige Mischung der dichterischen Produktion oft hemmend entgegen, wurde sie der Urheber einer allzuharten, ruh- und glückverzehrenden Selbstkritik, so bildet sie doch auch den fruchtbaren Boden einer Ästhetik, die uns tiefe Einblicke in das Schaffen des wahren, gottbegnadeten Künstlers gewährt.

Zu einem ästhetischen System hat freilich Grillparzer

[1]) XV, 74; XVI, 125; XVIII, 127. Vgl. Lessing Hamb. Dram. X, 190 (Lachmann-Muncker).

[2]) XIX, 79.

selbst seine künstlerischen Einsichten nie zusammengeschlossen, wie schon das äußere Bild der weit zerstreuten Aufsätze und hingeworfenen Gedanken und Kritiken deutlich erkennen läßt. Ebensowenig hebt sich seine Ästhetik von dem Gesamthintergrunde einer einheitlich gestalteten Weltanschauung ab. Eine solche konnte es für ihn im philosophischen Sinne nicht geben. Er ist nicht Spinozist, wie es Goethe war, nicht Kantianer wie Schiller, obgleich die Kantische „Philosophie der Bescheidenheit" ihm noch am meisten zusagte. So darf auch von einer eigentlich philosophischen Entwicklung bei ihm nicht die Rede sein. Er nahm und verarbeitete einzelne Elemente der großen Systeme — Kant und Spinoza vor allem —, schloß sie zusammen, wenn es ging, machte sich aber auch nicht viel Gedanken, wenn es nicht ging, und war durchaus nicht konsequent in der Wahl dessen, was er nach logischen Gesichtspunkten hätte annehmen oder verwerfen müssen. Deshalb darf man ihm natürlich keineswegs die einheitliche Weltanschauung absprechen; nur ist sie eben nicht auf rein philosophisch-wissenschaftlicher Grundlage errichtet und nur in seinen Dichtungen niedergelegt. Oft entwickelt er wohl fruchtbare Gedanken in seinen philosophischen Studien, findet glückliche Gesichtspunkte der Betrachtung. Aber die Zentrale fehlt, die Sonne, die alle Strahlen sendet und sammelt.

Etwas Ähnliches wird seine Ästhetik zeigen. Er schließt sich nicht einem fertigen System an oder führt es, wie Schiller, aus eigener Genialität zu neuen und fruchtbaren Resultaten. Auch ist er durchaus nicht etwa, wie oft behauptet wird, ein sehr origineller Denker, sondern muß weit eher ein Eklektiker genannt werden. Das macht: Grillparzer ist nie ein geschulter Philosoph und Ästhetiker gewesen, so groß auch, wie wir noch im einzelnen sehen werden, seine philosophische Belesenheit war. Das Autodidaktische seiner Bildung macht sich auf Schritt und Tritt bemerkbar. Selbstverständlich muß dabei auch nie vergessen werden, daß es dem Dichter, der kein Freund wissenschaftlicher Systematisierung war, gar nicht in den Sinn kam, den Versuch einer Zusammenfassung seiner reichen, einzelnen Gedanken zu machen, die er zum größten Teil in unmittelbarem Anschluß an seine Lektüre aufzeichnete.

Dafür ist der Grundsatz äußerst charakteristisch, den er an die Spitze seiner „Zur Kunstlehre“ betitelten und für seine gesamte Ästhetik grundlegenden Aufzeichnungen des Jahres 1819 stellte: „Ich nehme mir bei diesen Anmerkungen vor, ohne Rücksicht auf ein System, über jeden Gegenstand dasjenige niederzuschreiben, was mir aus seinem eigenen Wesen zu fließen scheint. Die dadurch entstehenden Widersprüche werden sich am Ende entweder von selbst heben, oder, indem sie nicht wegzuschaffen sind, mir die Unmöglichkeit eines Systems beweisen.“ [1]) —

Allerdings lassen sich einige Widersprüche tatsächlich nicht heben; im ganzen aber wird diese Abhandlung zu zeigen versuchen, daß die Einheit all der einzeln hingeworfenen Gedanken weit größer ist, als wohl Grillparzer selbst gewußt und geglaubt hat, daß sie sich wohl zu so etwas wie einem System zusammenschließen lassen.

Daß ein solcher Versuch nicht gegen des Dichters eignen Willen ist, das mögen schließlich seine eigenen Worte bekunden:

„Das System bildet Pfade
Durch das Ganze unsrer Besitzung,
Und fehlten sie, wär's schade,
Es hinderte jede Benützung.
Doch allzu verzweigte Pflege
Wär' ein Entgang zunächst;
Denn es ist das Eigne der Wege,
Daß drauf nichts wächst.“ [2])

§ 2.

Grillparzers ästhetisch-philosophischer Bildungsgang.

Die philosophischen Studienjahre Grillparzers auf der Wiener Universität fallen in die Zeit von 1804—6. Professor der Philosophie war damals Franz Samuel Karpe, ein Wolffianer, der sich durch seine Polemik gegen die Neuerungen Kants hervortat. [3]) Seinem lustspielmäßigen Auftreten hat Grillparzer

---

[1]) XV, 9.
[2]) III, 210.
[3]) XIX, 31. Vgl. Max Ortner: Kant in Österreich, Jahrb. XIV.

ein treues Gedächtnis bewahrt, ihm auch in einer kleinen Posse ein bisher noch unenthülltes Denkmal errichtet.[1]) Eindrücke positiver Art konnte er nach seinem Zeugnis in dieser „trüben, wüsten Zeit“ nicht empfangen. Am eigenen Studium hinderten ihn seine „Ideen von akademischer Freiheit“. Den Neuerungen Kants freilich zeigte er sich darum während der Rechtsstudien (1807—11) nicht weniger zugänglich. Jetzt holte er das Versäumte nach und drang gemeinsam mit einigen Freunden in die für sie „damals neue Kantische Philosophie“ ein. Das Naturrecht lag den Juristen am nächsten.[2]) Entscheidende Eindrücke scheint der junge Dichter damals noch nicht von Kant empfangen zu haben. Er hätte sonst unmöglich im Jahre 1810 jenes Pamphlet gegen alle bisherige Philosophie in sein Tagebuch schreiben können, das mit den Worten beginnt: „Es wandelt mich immer ein Lachen an, wenn ich das Wort Philosophie höre.“[3]) Die folgende Erkenntnis aber, daß die Philosophie noch viel zu sehr die Psychologie vernachlässige, ist, wie wir noch hören werden, von hoher Bedeutung für die Ausbildung seiner eigenen Ästhetik geworden.

Ob Grillparzer in den Jahren seiner Rechtsstudien auch die Kritik der Urteilskraft kennen gelernt hat, ist nicht festzustellen; doch mußten ihm ja ihre Grundzüge sicherlich auf einem Umwege bekannt geworden sein, denn im Jahre 1810 hat er Schillers „Kleine vermischte Schriften“ gelesen. Dieses Jahr brachte die bedeutungsvolle Wendung Grillparzers von dem bis dahin vergötterten Dichter seiner Jugend, Schiller, zu dem noch vernachlässigten Goethe, auf dessen Wert ihn das Sonntagsblatt aufmerksam gemacht hatte.[4]) Schreyvogel ist dem Philosophen Schiller nie gerecht geworden. Mit knabenhafter Übertreibung aber spricht nun Grillparzer von Schillers lächerlicher, patziger Sucht, den Philosophen spielen zu wollen, die in seinen kleinen vermischten Schriften am ekel-

---

[1]) Die unglücklichen Liebhaber. Aufbewahrt im Grillparzer-Archiv der Stadt Wien.

[2]) XIX, 39.

[3]) Grillparzers Briefe und Tagebücher. Hg. v. Karl Glossy und August Sauer. II, Nr. 36, S. 22.

[4]) Tgb. Nr. 42, S. 28.

haftesten werde.[1]) Nach kurzer Krise legte sich, wie in den Tagebüchern zu verfolgen ist, die feindselige Stimmung gegen den Lieblingsdichter seiner Jugend; aber Schillers Theorien hat er nie recht leiden mögen, und es war ihm eine gewisse Genugtuung, als er — wahrscheinlich in den Briefen an Körner — 1857 las, Schiller habe in den Jahren seiner Reife ausdrücklich jede Stunde bedauert, die er mit solchen Spekulationen verloren.[2]) —

Also auch auf diesem Wege konnte die Kantische Philosophie nicht Wurzel fassen in dem suchenden Dichter. Das zu bewirken war erst Schreyvogel vorbehalten, dem Vorkämpfer Kants, dessen Philosophie nur langsam und schwer in Österreich Eingang gewann. Am 15. März 1817 schrieb Schreyvogel in sein Tagebuch: „Ich habe Grillparzern die Hauptwerke von Kant gegeben. Vielleicht findet er Beruhigung darin.“[3]) Seitdem machen sich Spuren Kants in den Aufzeichnungen deutlich bemerkbar. Entscheidend aber wurde erst das Jahr 1819. Jetzt wurde die Kritik der Urteilskraft grundlegend für den Ausbau seiner Ästhetik. Daneben gewinnt Bouterwek Einfluß auf ihn, dessen Ästhetik er 1819 gelesen hat.[4]) Auch hier kann Schreyvogel der Anreger gewesen sein; denn wenn er sich auch über die Ästhetik des Göttinger Professors nicht geäußert hat, so schätzte er ihn doch als Historiker sehr hoch. Das ergeben zwei Stellen seiner Tagebücher.[5]) Grillparzer ist sein Leben lang ein unbedingter Verehrer Kants und Bouterweks geblieben. Es waren das die einzigen Ästhetiker, die er gelten ließ. Von Kant schrieb er im Jahre 1835: „Nie hat ein Philosoph aneignender über die Vorfragen der Kunst gesprochen, als er.“[6]) Bouterwek nannte er noch im Jahre 1859 „den besten Ästhetiker und einzig verläßlichen Führer im Reiche der Theorie.“ Diese von Heinrich Bohrmann aus dem Munde des Dichters überlieferten Worte sind gewiß

[1]) Tgb. Nr. 41, S. 28.
[2]) XVIII, 73.
[3]) A. a. O. II, 243.
[4]) XV, 19.
[5]) A. a. O. II, 242 und 243.
[6]) XV, 79.

mit Vorsicht aufzunehmen.[1]) Eine Nachprüfung hat aber ergeben, daß Grillparzer der Ästhetik Bouterweks ungemein starke Anregungen zu verdanken hat, so daß des Dichters überschwengliches Urteil sich wohl erklären läßt.

Im gleichen Jahre wie Bouterwek lernte Grillparzer auch — wohl nicht ohne direkten Zusammenhang — dessen Schüler, Arthur Schopenhauer, kennen,[2]) und es ist mehrfach darauf hingewiesen, wie seine Weltanschauung mit Elementen des pessimistischen Voluntarismus durchtränkt ist, wie seine Dramen zu den überzeugendsten Belegen der Schopenhauerschen Theorien von der Tragödie werden.[3]) Wie weit das freilich auf unmittelbarem Zusammenhang oder nur auf einer gleichgestimmten Naturanlage beruht, ist noch nicht hinlänglich sicher festgestellt worden. In der Ästhetik sind ungemein wichtige unmittelbare Beziehungen deutlich.

Seit den zwanziger Jahren legen die philosophischen Aufzeichnungen Grillparzers das Zeugnis einer wachsenden Kenntnisnahme der Philosophie in allen ihren Teilen ab. Neben Aristoteles und Plato, Leibniz und Spinoza, Hume und Hobbes begegnen Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Herbart, deren Gedanken auch in denjenigen Studien ihre Spuren deutlich erkennen lassen, die ihren Namen nicht angeführt haben.[4]) Für seine Ästhetik wurde von ihnen nur noch Spinoza ungemein wichtig. Auch Rousseau, dessen Contrat social der junge Dichter bereits 1808 übersetzt hatte,[5]) macht seine Wirkung von

---

[1]) Aus Gesprächen mit Grillparzer. Augsburger Allgemeine Zeitung 1872, Nr. 38, Beilage. Vgl. dagegen Schiller an Goethe 18. April 1797. 12. Januar 1798. Goethe an Schiller 19. April 1797. 10. Januar 1798, wo sie ihrer allerhöchsten Mißachtung Bouterweks als Ästhetiker Ausdruck geben.

[2]) XV, 17.

[3]) Vgl. Johannes Volkelt „Grillparzer als Dichter des Willens zum Leben", Jahrbuch X, 4 und „Grillparzer als Dichter des Tragischen", Nördlingen 1888. S. 189f. (ohne Nennung Schopenhauers). Aug. Ehrhard: a. a. O. S. 259.

[4]) In Grillparzers Bibliothek fanden sich Werke von Spinoza, Hegel, Schelling, Fichte, Kant, Schopenhauer. Vgl. „In Grillparzers Bücherei". Fremdenblatt Wien. 1895. Nr. 27. Auch die Poetik des Aristoteles hat er besessen, da er sie im Jahre 1827 an Bauernfeld ausgeliehen hat. Vgl. Aus „Bauernfelds Tagebüchern". Jahrb. V, 40. Vgl. auch Grillparzers Tgb. II, 202.

[5]) Tgb. Anmerk. S. 276, Nr. 76.

neuem, jetzt aber auf die Ästhetik, wie sich zeigen wird, geltend.

Wichtiger als die Philosophen und Ästhetiker wurden – besonders für die Ausbildung seiner Dramaturgie – die Dichter, welche seinen Entwicklungsgang bestimmten. Beiderlei Wirkungskraft vereinigten in sich Goethe und Schiller, wie die französischen Dramatiker. Drei literarische Strömungen waren es, die sich nach Sauers lichtvollen Ausführungen[1]) in Grillparzers Jugendentwicklung kreuzten und durchdrangen. Die erste war die Wiener Dramatik, wie sie sich in vielfacher Verzweigung ausgebildet hatte. Vor allem das Märchenhafte, Wunderbare machte tiefen Eindruck auf den jugendlichen Dichter, dessen Spuren sich in Poesie und Ästhetik nie ganz verloren haben. Später begannen die Erzeugnisse der klassischen Periode auf ihn einzuwirken. Wie Schreyvogel seine Wandlung von Schiller zu Goethe bestimmte, sahen wir bereits. Die Anschauungen der klassischen Meister wiesen ihm die allgemeine Richtung seines Denkens und Dichtens. Dazu aber trat die dritte Strömung, deren Anprall sich Grillparzer nicht entziehen konnte, die romantische Schule. Zwar stellte er sich unter der starken Einwirkung des Sonntagsblattes von vorneherein in schroffen Gegensatz zu der romantischen Ästhetik der Schlegel. Die Ahnfrau aber ist durchtränkt von romantischen Elementen, und die Götter der Romantik, Shakespeare und Calderon, werden zu den seinigen. Freilich nur im Anfang. Seit er in den zwanziger Jahren Lope de Vega kennen lernte, der von den Romantikern kaum gekannt, aber stets verächtlich behandelt wurde, fühlte er sich immer mehr zu dem ihm selbst wesensverwandten „spanischen Goethe“ hingezogen, und die Wagschale Calderons, des „spanischen Schiller“, beginnt merklich zu sinken. Man sieht, es ist das eine seiner Jugendentwicklung von Schiller zu Goethe ganz parallele Erscheinung. Diesmal aber kann Schreyvogel der Anreger nicht gewesen sein, da auch er von Lope offenbar keine Kenntnis hatte. Wohl aber mag es Bouterwek gewesen sein, der in seiner vielgelesenen Geschichte der spanischen Literatur von

[2]) Einleitung in die Werke S. 26ff.

Lope geschrieben hatte: Selbst die rohesten und unkorrektesten seiner Dramen sind von einem poetischen Geiste belebt, den keine methodische Kunst erreichen kann. Die Moral ist freilich mit Füßen getreten. Die Liebe muß alles entschuldigen. Aber eine hinreißende Natürlichkeit bildet den Vorzug aller seiner Comedias.[1]) Nach reiner Poesie und Natürlichkeit aber lechzte der selbst zur Natur hinstrebende Dichter, und da mag ihm das Urteil des hochgeschätzten Ästhetikers kompetenter gedünkt haben als die Mißachtung der Schlegel. Sicheres ist darüber nicht auszumachen; jedenfalls entzückten auch ihn an Lope der „poetische Geist" und die „hinreißende Natürlichkeit."

Stellte er sich damit in Gegensatz zu den Neigungen der Romantik, so tat er es in anderen Dingen noch viel schärfer. Denn neben den Engländern und Spaniern waren es die französischen Dichter, denen er höchste Achtung und Verehrung zollte. — Seit Lessings Feldzügen war die Geringschätzung der Franzosen zur Mode geworden. Daran konnte auch nichts ändern, daß Goethe und Schiller auf der Höhe ihres gemeinsamen Wirkens französische Tragödien in eigenen Übersetzungen auf die Bühne brachten, freilich mehr um Formstudien an ihnen zu machen, als sie dem Empfinden der Deutschen näher zu bringen.[2]) Die Romantiker aber, A. W. Schlegel vor allem, stimmten dem nur in seiner Zeit und seinen Umständen sehr wohl begründeten vernichtenden Urteil Lessings bei. Da hatte Schreyvogels Sonntagsblatt wieder einen Grund zum Einschreiten. Auch er vereinigte vielseitig und weitherzig die Liebe für die Engländer und Spanier mit der hohen Verehrung der französischen Meister und sah eine Aufgabe seiner Wochenschrift darin, das Werk Corneilles und Racines[3]) gegen alle Verkleinerungen in Schutz zu nehmen. Damit knüpfte er aber selbst schon an eine ältere Wiener Tradition an. Denn wie die französische Tragödie später als in Deutschland in Wien zur Herrschaft gekommen war, so behauptete sie hier noch

---

[1]) Geschichte der spanischen Literatur. Göttingen 1804. S. 365 u. 377.

[2]) Vgl. Goethe, Weimarisches Hoftheater. Schillers Gedicht: An Goethe (als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte).

[3]) Vgl. z. B. Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2, S. 269ff, Sonntagsblatt I, 431.

ihre Stellung, als Lessing sie schon längst dem allgemeinen Gespött preisgegeben. Dafür zeugen die theoretischen Bemühungen von Sonnenfels und die klassizistischen Dramen von Ayrenhoff und Collin, die nahe an den Anfang von Grillparzer heranführen. Dieser also stellt sich mit seiner ausgesprochenen Vorliebe für die französische Tragödie, die auch für seine Dramaturgie maßgebend wurde, durchaus in einen historischen Zusammenhang mit der Überlieferung seiner vaterländischen Literatur, indem wohl vor allem Schreyvogel unmittelbar ihn bestimmte. Wie auch seine Liebe für Lope de Vega mit den Jahren ins Unermeßliche stieg, so hielt er doch — trotz des ungeheuren Unterschiedes — an der Verehrung der französischen Tragödie fest, und Corneille und Racine blieben ihm so große Dichter, wie nur je welche gelebt. Ja, gerade der starke Kontrast von Racine und Lope de Vega war es, der ihn die französische Formvollendung im Gegensatz und zur Ergänzung der spanischen Formlosigkeit immer höher schätzen ließ.

Und wie er hier im Gegensatz zu den Strömungen seiner Zeit steht, so auch in seiner Stellung zu dem ewig sich verjüngenden Euripides, den er häufig Lope de Vega an die Seite setzte. Ihn, den die Romantiker weit hinter Äschylus und Sophokles stellten, den sie zum Verfall der klassischen Kunst zählten, weist er neben jenen Größten seinen Platz an und gewinnt aus seinen Werken tiefe Einsichten in das Wesen des Dramas.[1]) Einsam steht er auch mit seiner Abwendung von der morgenländischen Poesie da, die seine Zeit berauschte, und bekannt genug ist es, wie er unter starker Einwirkung Schreyvogels die Volksdichtung und mittelalterliche Poesie der Deutschen verdammte, die von der Romantik zu neuem Leben erweckt worden. Merkwürdig, daß gerade ein Österreicher solches tat, ein Dichter aus dem Lande, das mit zäher Treue die alte deutsche Dichtung von Geschlecht zu Geschlecht

[1]) Auch der geniale Kritiker Ludwig Tieck verteidigte Euripides — wie auch Lope de Vega — gegen die Geringschätzung der Schlegel und meinte, was ganz offenbar auch Grillparzers Überzeugung war, wie es auch heute wieder ausgesprochen wird, daß Euripides unserer Zeit näher stehe als Sophokles und Äschylus. Kritische Schriften. IV, 374.

überliefert hatte, in dem die Nibelungen enstanden waren und Walter von der Vogelweide hatte singen und sagen lernen.

Das also ist der Boden, aus dem seine Ästhetik emporwuchs, der sie verständlich machen wird in ihrer großen Einheit und ihrem großen Zwiespalt. Diese Ästhetik aber hat Grillparzer, dem eine systematisch-wissenschaftliche Beschäftigung fremd war, in einzelnen hingeworfenen Gedanken, Bemerkungen zur Lektüre, Kritiken, die viele Völker und alle Zeiten umfassen, Studien zur Kunstlehre, Aufsätzen zur Kunstgeschichte, beißenden Satiren und meisterhaften Epigrammen niedergelegt. Dazu treten die Briefe und Tagebücher, die überlieferten Gespräche, die philosophischen und psychologischen Studien, die natürlich auch herangezogen werden mußten, sowie die Pläne und Fragmente zu Dichtungen, in denen sich eine Fülle feiner, aufhellender Gedanken versteckt. Zu der Behandlung dieses Stoffes wenden wir uns nun.

Allgemeine Ästhetik und Poetik.

Kapitel I.

Entstehen des Kunstwerks.

Im zwölften Buche von Dichtung und Wahrheit schreibt Goethe: Das Prinzip, auf welches die sämtlichen Äußerungen Hamanns sich zurückführen lassen, ist dieses: „Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.“ [1]) Goethe selbst hatte den Gedanken Hamanns in seinem Beitrag zu dem mit Friedrich August Wolf und Heinrich Meyer geplanten Werke „Winckelmann und sein Jahrhundert“ entwickelt: „Der Mensch vermag gar manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit.“ „Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen.“ [2]) — Auf den gleichen Gedanken hat Schiller die ästhetische Erziehung des Menschen aufgebaut. Er aber will die Vorteile nicht verkennen, welche durch die getrennte Ausbildung der menschlichen Kräfte für das Ganze der Welt gewonnen werden. Ohne sie hätten wir keine Sternenkunde und keine Kritik der reinen Vernunft, die

[1]) Goethes sämtliche Werke, hg. v. Karl Goedeke. Cotta XXI, 63.
[2]) A. a. O. XXXI, 14.

nur durch die einseitige Ausbildung der Sehkraft und der Vernunft in vereinzelten Subjekten erzeugt werden konnten.[1])

Diese Gedanken fließen in Grillparzer zusammen, als ihn, offenbar vor der peinlich scharfen Sonderung der Seelenvermögen, wie er sie im Studium Kants doch mitmachen mußte, die Sehnsucht nach der Einheit des Menschen überkommt. Die Studie des Jahres 1819 ist betitelt „Gesamtwirken und Sonderung der Seelenvermögen“,[2]) und Grillparzer schreibt hier gleich Goethe: Der Zustand, in dem der menschliche Geist sich gegenwärtig befindet, ist nicht sein ursprünglicher. Seine Kräfte haben sich gesondert, und diese Sonderung ist schwer zu tadeln. Je weiter wir in die Zeit zurückgehen, je weniger treffen wir diese strenge Sonderung der Vermögen, und was die Schriften der Alten so anziehend, so unnachahmlich macht, ist eben dieses Hervorleuchten des ganzen Menschen statt eines einzigen Vermögens. Nun aber gibt Grillparzer gleich Schiller zu, daß wohl das Quantitative unserer Fortschritte durch diese Sonderung unendlich gewonnen habe. „Verstand und Vernunft z. B. haben durch jene Sonderung der Vermögen einen Grad der Schärfe der Abstraktionsfähigkeit erreicht, der von vornherein beinahe unmöglich scheinen müßte, und zur Erforschung und Zergliederung von Teilvorstellungen ist das gewiß höchst ersprießlich: aber wie nun, wenn es sich darum handelt, die Welt zu betrachten? —“

Zwei Arten der Weltbetrachtung unterscheidet Grillparzer: die wissenschaftliche und die kontemplative. Wenn er aus letzterer, wie wir sehen werden, die Kunst herleitet, weil er sie als die Konzentrierung aller Kräfte und Fähigkeiten auffaßt, so geschieht das durch die Berührung des Hamann-Goetheschen Gedankens mit der Ästhetik Schopenhauers, die Grillparzer um die gleiche Zeit gelesen[3]) und sich zum großen Teil zu eigen gemacht hat. Auf die Unterscheidung der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung hat Arthur Schopenhauer seine Kunstlehre gegründet. Inwiefern er dabei auf Schiller fußt, brauchen wir nicht auseinander-

[1]) Schiller, S. W. (Goedeke) X, 293.
[2]) XV, 14.
[3]) XV, 17.

zusetzen, da sich die absolute Übereinstimmung Grillparzers mit Schopenhauer selbst erweisen läßt.[1]) Die wissenschaftliche Weltbetrachtung ist nach Schopenhauer dem Satz des Grundes unterworfen, betrachtet die Dinge nicht an sich, sondern nur nach ihren Relationen zueinander und läßt das Bewußtsein von dem abstrakten Denken, den Begriffen der Vernunft einnehmen. Es ist das eben die Art der Wissenschaft, die einzig und allein auf diesem Wege der Verknüpfung zu ihrem (nur in der Ewigkeit liegenden) Ziele kommen kann, indem sie sich dem Satz des Grundes unterwirft.[2]) Ebendasselbe will auch Grillparzer unter der wissenschaftlichen Weltbetrachtung verstehen: „Sie geschieht fast ausschließlich durch das Erkenntnisvermögen. Von Wahrnehmungen zu Begriffen und von diesen zu Urteilen und Schlüssen emporsteigend, gewinnen wir eine Ansicht, die, auf der Natur unseres Geistes gegründet und bei gehöriger Deduktion ebenso unerschütterlich als seine Gesetze, die Grundlage von allen dem ausmacht, was als Wissen die Welt erleuchtet und als Wahres sie beglückt.“ [3])

Demgegenüber hat nun Schopenhauer die Beschauung oder Kontemplation (die Ausdrücke, die auch Grillparzer verwendet, stammen von Kant) gestellt. Sie aber ist die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satz des Grundes und entsteht, wenn man die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingibt, sich ganz in diese versenkt und das Bewußtsein ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, was es auch immer sei, indem man sich in diesen Gegenstand verliert, d. h. sein Individuum, seinen Willen vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objektes bestehen bleibt, so daß man Anschauenden und Anschauung, Vorstellenden und Gegenstand nicht mehr trennen kann, daß sie eins geworden sind.[4]) Und so erklärt nun auch Grillparzer: „Unter Beschauung verstehe ich jene Richtung des menschlichen Wesens,

---

[1]) Vgl. Schiller, Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen u. oft.

[2]) Welt als Wille und Vorstellung (Reclam). Drittes Buch, § 34, S. 244.

[3]) XV, 11.

[4]) A. a. O.

durch welche alle seine Kräfte und Vermögen, innere und äußere, ohne Sonderung, ohne daß eines oder das andere vorherrsche, wie in einem Brennpunkte auf einen Gegenstand geheftet werden, der dadurch umleuchtet, erhellt und mit einer Lebendigkeit ins Bewußtsein aufgenommen wird, die beinahe keinen Unterschied zwischen dem Gegenstande und seiner Vorstellung erkennen läßt.“ [1])

Man beachte genau dieses „beinahe“. Eine kleine Aufzeichnung aus dem gleichen Jahre richtet sich nämlich, wenn auch ohne Namensnennung, mit Deutlichkeit gegen Schopenhauers Lehre von der völligen Übereinstimmung. „Die volle Übereinstimmung eines Gegenstandes mit unserem Erkenntnisvermögen ist ein Begriff; er begründet das Wahre, im Schönen liegt gleichsam bloß eine dunkle Vorahnung einer solchen Übereinstimmung.“ [2])

Aus dem Beschauungsvermögen hat nun Schopenhauer die Kunst hergeleitet: der Künstler, der das Vermögen im höchsten Grade besitzt, stellt seine Anschauung für andere erkennbar dar.[3]) Demnach liegt der Unterschied der Kunst von der Wissenschaft darin: „Während die Wissenschaft, dem rast- und bestandlosen Strom vierfach gestalteter Gründe und Folgen nachgehend, bei jedem erreichten Ziel immer wieder weiter gewiesen wird und nie ein letztes Ziel noch völlige Befriedigung finden kann, so wenig als man durch Laufen den Punkt erreicht, wo die Wolken den Horizont berühren; so ist dagegen die Kunst überall am Ziel. Denn sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufes und hat es isoliert vor sich: und dieses Einzelne, was in jenem Strom ein verschwindend kleiner Teil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Äquivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen.“ [4]) — Ganz ebenso leitet nun Grillparzer aus dem Beschauungsvermögen die Kunst her: wenn das Vermögen das, was es geschaut, in einem Bilde darstellt, daß auch andere die Idee des Künstlers betrachten können, so entsteht das

[1]) XV, 12.
[2]) XV, 21.
[3]) A. a. O. § 37, S. 263 f.
[4]) A. a. O. § 36, S. 251 f.

Kunstwerk. Und mit einer Übereinstimmung des Gedankens, einer Ähnlichkeit des Bildes, die sich in den sinntragenden Worten zu völliger Gleichheit erhebt, sieht nun Grillparzer den Unterschied der Kunst von der „Bildung" (Schopenhauer: „Wissenschaft") darin: Das Wesen der Bildung ist Vielseitigkeit, die Kunst beruht auf einer Einseitigkeit; die Begeisterung, die zum Schaffen in der Kunst als notwendig bezeichnet wird, ist nichts anderes als die Hinrichtung aller Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die „ganze übrige Welt" nicht sowohl verschlingen als „repräsentieren muß." Durch diese „Isolierung" wird der Gegenstand gleichsam aus dem flachen Niveau seiner Umgebungen „herausgehoben" und von allen Seiten umleuchtet, durchdrungen.[1])

Zu dieser Studie der Jahre 1836—38 gibt es eine Vorstufe aus dem Jahre 1819, die „Begeisterung" überschrieben ist, und deren unmittelbarer Zusammenhang mit Schopenhauer nun deutlich wird. Hatte Schopenhauer das Wesen der Wissenschaft in dem rastlosen, nie befriedigten Verknüpfen nach dem Satz des Grundes, das Wesen der Kunst aber in dem stets befriedigten Anschauen eines einzigen abgegrenzten Gegenstandes erkannt, so legt nun Grillparzer auch dem wissenschaftlichen Drange die „Begeisterung" unter, wie er in ihr das Wesen der Kontemplation fand, und benennt beide Arten nach der Kantischen Einteilung der Urteilskraft in eine ästhetische und teleologische. Die kleine Studie lautet demnach: „Es gibt auch eine teleologische Begeisterung (aus abbildloser Betrachtung der Natur). Diese unterscheidet sich von der ästhetischen dadurch, daß letztere durch unmittelbare

[1]) XV. 41. Vgl. dazu XV. 31; XVIII. 161; XIX, 152, wo diese Gedanken teilweise wiederholt werden und Grillparzer erklärt, er sei kein Freund der neueren „Bildungsdichter", selbst Goethe und Schiller mitgerechnet. Daher wendete sich auch Grillparzer, genau wie es schon Kant, Bouterwek und A. W. Schlegel getan, in einer eigenen kleinen Niederschrift des Jahres 1836 gegen das abgeschmackte Sprechen von schönen Wissenschaften. Die Poesie ist eine bildende Kunst, wie die Malerei. XV, 55. Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft. § 44. S. 171. Bouterwek, a. a. O. II, 7. Schlegel, Berliner Vorlesungen S. 3.

Beziehung auf ein begrenztes Objekt der Anschauung zur Einheit gebracht und befriedigt wird.“[1])

Soweit geht die Übereinstimmung mit Schopenhauer. Nun aber bemerken wir eins, und darin beruht der große Unterschied der beiden wesensverwandten Ästhetiker. Aus dem Beschauungsvermögen hatte Schopenhauer die Kunst hergeleitet, weil nur dieses den Menschen in den Stand setzt, die Ideen der Dinge zu erkennen und darzustellen. Das Objekt der Kunst aber ist die Platonische Idee. Nun schrieb Grillparzer im Jahre 1857, ohne Schopenhauers Namen zu nennen, aber mit nicht mißzuverstehender Beziehung: Der Kunst die Erkenntnis der Ideen zuzuschreiben, ist lächerlich, da die Erkenntnis der Urbilder, auf die es doch schließlich hinauskommt, dem Menschen wohl nicht gegeben sein dürfte. Daß dem Künstler bei vollständiger Konzentration aller Kräfte (der Philosoph konzentriert nur die geistigen) das innere Wesen der Gegenstände deutlicher werde als den übrigen Erdensöhnen, ist allerdings anzunehmen, aber wie weit ist es da noch bis zu den Urbildern.[2]) Der Grund also, der Grillparzer bestimmte, die Kunst aus dem Kontemplationsvermögen herzuleiten, muß ein anderer gewesen sein als der Schopenhauers. Wir kennen ihn bereits.

Die Konzentration aller Kräfte liegt in der Lehre Schopenhauers ganz von selbst enthalten; er brauchte sie gar nicht erst zu betonen. Immer aber hebt, wie wir hörten, Grillparzer diese Hinrichtung aller Kräfte auf einen Punkt stark hervor und macht sie identisch mit der Kontemplation, weil er eben ihretwegen sich die Lehre Schopenhauers angeeignet hatte. Und nun sind wir zu unserem Ausgangspunkte zurückgekehrt: In der bezeichneten Abhandlung hatte Goethe die schwer beklagte Einheit des Menschen im Künstler gefunden, denn nur aus der Vereinigung sämtlicher Kräfte kann das Kunstwerk entstehen, das den Menschen über sich selbst erhebt. Wenn nun Grillparzer aus dem Beschauungsvermögen, der Konzentration aller Kräfte auf einen Punkt, das Kunstwerk herleitete, so ist er damit dem Gedanken Goethes treu geblieben, von dem er

[1]) XV, 21.
[2]) XV, 39.

ausgegangen war. Das aber zog eine weitere Konsequenz nach sich. Noch im Jahre 1819 hatte er in wörtlicher Anlehnung an die Lektüre Kants, der das Wesen des Genies aus dem harmonischen Verhältnis von Verstand und Phantasie erklärte,[1]) die Meinung ausgesprochen, Phantasie und Verstand müssen Hand in Hand gehen, wenn ein Kunstwerk hervorgebracht werden soll.[2]) Auch darin schloß er sich aufs engste dem Philosophen an, daß er den Verstand zum formalen Leiter der Phantasie machte.[3]) Diese Lehre ist nun noch im selben Jahre notwendig zu eng geworden. Aus der gleichen auf Hamann beruhenden Erkenntnis heraus hatte sich einst schon Herder gegen Kant gewendet: „Paare Kritik, den Herrn Verstand und die Jungfrau Phantasie leibhaftig zusammen, ohne Stimme eines heiligen Orakels, d. i. ohne Empfindung und Trieb und das Eigenste innenwirkender Kräfte werden Deukalions und der Pyrrha hinter sich geworfene Steine nie leben.“[4]) Es ist die vom Sturm und Drang mit Jubel aufgenommene Lehre Hamann-Herders, die Grillparzer einmal in die Worte kleidete: „Der Trieb, die Neigung, das Instinktmäßige sind ebenso göttlich als die Vernunft.“[5]) Daher kann ihm Kants Lehre nicht mehr genügen. Zum Verstande und der Phantasie müssen alle andern sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen treten, um ein Kunstwerk hervorzubringen.[6]) Daher spricht Grillparzer im Jahre 1838 geradezu seine Verwunderung aus, wenn die Anlage eines dramatischen Stückes „nur“ vom Verstande und der Phantasie ausgeht.[7])

Seitdem sich nun Grillparzer den Gedanken von dem Entstehen der Kunst aus dem ganzen Menschen zu seinem völligen Eigentum gemacht hatte, beschäftigte ihn das Problem,

---

[1]) Kritik der Urteilskraft (Reclam) § 49, S. 181 ff.

[2]) XV, 10.

[3]) XV, 57. Vgl. auch, was Grillparzer über die Notwendigkeit der „Begrenzung“ sagt, welche der Wirksamkeit eines ungewöhnlichen Menschen (Grillparzer denkt wohl vor allem an den Künstler) erst Gestalt gibt und das so häufige Verstäuben ins Unermeßliche hindert. XV, 64.

[4]) Kalligone, zweiter Teil Nr. 5. Von Kunstrichterei. 3. S. W. (Suphan) XXII, 200.

[5]) XVI, 12.

[6]) XV, 20.

[7]) XVI, 179.

dieses Entstehen nun auch rein psychologisch aus einem Kraftzentrum herleiten zu können. Das geschah, nachdem er in allmählicher Entwicklung die seelischen Funktionen des Menschen immer mehr vereinheitlicht und schließlich auf ein einziges Grundprinzip gebracht hatte.

Die Entwicklung geht von Spinoza aus. Im Jahre 1822 schreibt er: „Nach der Ansicht des Spinoza sind die sogenannten Gefühle doch nichts als unklare Ideen, die eben wegen ihrer Unklarheit leicht eine Vermischung mit den Leidenschaften eingehen und in dieser Gesellschaft stärker oder eigentlich heftiger wirken als die deutlichen, aus klarer Erkenntnis hervorgegangenen.“ [1]) Acht Jahre später, also 1830, finden wir in des Dichters philosophischen Aufzeichnungen: „Was wir Gefühlsvermögen nennen, ist vielleicht eins und dasselbe mit dem Denkvermögen. Dann wäre der Gedanke eine klare Vorstellung, das Gefühl eine dunkle.“ [2]) Die folgende genetische Erklärung des Prozesses mit Hilfe der Assoziationspsychologie kann uns hier nicht weiter beschäftigen. Bemerkt sei nur, daß auch in ihr noch die Entstehung der Lehre aus Spinoza deutlich wird, wenn Grillparzer den Gedanken als „Bejahung“ oder „Verneinung“ des physischen Bewußtseins (affirmatio, negatio) auffaßt.

Denken und Fühlen also sind nur Stufen eines psychischen Prozesses. Nun war auch das Gefühlsvermögen, das Moses Mendelssohn zuerst mit dem Namen Billigungsvermögen belegte, von Kant geteilt worden. Zwischen dem, was bloß in der Beurteilung gefällt, und dem, was vergnügt, (in der Empfindung gefällt) ist ein wesentlicher Unterschied. Das Wohlgefallen oder Mißfallen der ersteren Art beruht auf der Vernunft und ist mit der Billigung oder Mißbilligung einerlei. Vergnügen und Schmerz aber können nur auf dem Gefühle (oder der Aussicht auf ein solches) beruhen. [3]) Demnach wäre also die ganze Sphäre erst mit dem Namen Gefühls- und Bil-

[1]) XIV, 25. Vgl. Spinoza. Ethik. Dritter Teil, Über den Ursprung und die Natur der Affekte.

[2]) XIV, 18. Vgl. aus dem Jahr 1857: „Das Wesen der Anschauung überhaupt besteht nur in der unmittelbaren Klarheit der Vorstellung.“ XIV, 18.

[3]) Kr. d. U. § 54 (Anmerkung) S. 202.

ligungsvermögen erschöpft. Diese scharfe Sonderung nun ist es, welche der Einteilung Grillparzers in Empfindung und Gefühl zugrunde liegt, die uns zum ersten Male im Jahre 1836 begegnet.

Zu der merkwürdigen, von Kant abweichenden Terminologie, die er zur Bezeichnung der Kantischen, nicht namentlich gemachten Unterscheidung anwendet, ist vorerst zu bemerken: Im Jahre 1817, also zu der Zeit, da ihm Schreyvogel die Werke Kants gegeben hatte, schrieb der Dichter in seine philosophischen Aufzeichnungen, das Wort „empfinden" tauge im Grunde schlecht dazu, das zu bezeichnen, was die Philosophie damit bezeichnen will, den durchaus passiven Eindruck nämlich, den die Sinne von der Sinnenwelt empfangen. Empfinden komme seiner Etymologie nach von entfinden und bezeichne demnach eigentlich ein Finden, ein Wählen unter mehreren, ein Abziehen von Merkmalen. „Wie wäre Gefühl statt Empfindung?" [1]) Freilich merkte er schon damals, daß auch das Wort Gefühl einen ähnlichen Doppelsinn habe, und so kam er denn in Zukunft dazu, Gefühl in seiner Bedeutung, wie vor allem Kant sie ihm gegeben, zu belassen, Empfindung aber zur Bezeichnung des höheren vernünftigen Fühlens zu verwenden, das Mendelssohn und Kant mit Billigen und Mißbilligen bezeichnet hatten.

Demnach also machte Grillparzer im Jahre 1838 eine scharfe, auch namentliche Trennung zwischen dem, was Kant mehr sachlich getrennt hatte, und erklärte: Das Gefühl ist sympathisch, die Empfindung monopathisch. Ersteres bezieht alles auf den Gegenstand und liebt oder verabscheut (d. h. das Gefühl der Lust und Unlust auf das erregende Objekt bezogen), letzteres auf das eigene Selbst und billigt oder mißbilligt. Das Gefühl wirkt unbewußt, die Empfindung bewußt. Das Gefühl ist zunächst verwandt mit dem Begehrungsvermögen, die Empfindung mit dem Erkenntnisvermögen (zunächst der Urteilskraft). [2]) Diese Unterscheidung, auf die Grillparzer viel

---

[1]) XIV, 19. Über die Kantische Sonderung von Gefühl und Empfindung siehe Kr. d. U. § 3, S. 47. Empfindung ist bei Kant die sinnliche Wahrnehmung eines Gegenstandes, eine objektive Vorstellung der Sinne, Gefühl aber der subjektive Zustand, der durch jene Wahrnehmung oder Vorstellung hervorgerufen wird.

[2]) XVI, 186.

Wert legte (wir werden noch sehen, warum), hat er in den Jahren 1839 und 1841 wiederholt.[1]) Hatte er nun im Anschluß an Spinoza Denken und Fühlen als Stufen eines psychischen Vorgangs aufgefaßt, so mußte er nun nach der Teilung Denken, Empfinden und Fühlen als solche bezeichnen; und zwar steht die Empfindung dem Denken ebenso nahe wie dem Fühlen, bildet also die Zwischenstufe. Diese Erkenntnis aber zog die weitere Konsequenz nach sich, in der Empfindung Denken und Fühlen zusammenfallen zu lassen, aus ihr nach oben das Denken, nach unten das Fühlen zu entwickeln, d. h. sie als das Grundprinzip des psychischen Geschehens, das Kraftzentrum der Seele zu bezeichnen; das geschah im Jahre 1855, in einer Studie, welche ganz offenbar in unmittelbarem Anschluß an die Lektüre Spinozas entstanden ist und lediglich der Erklärung der Spinozistischen Lehre von der nur graduellen Unterscheidung des Fühlens und Denkens mit Hilfe der nun durch Kant gewonnenen Gedanken dient.

Demnach ist nun das Resultat der von Spinoza ausgehenden und durch Kant fortgeführten Entwicklung dies:[2]) Der Mittelpunkt des menschlichen Wesens, sinnlichen und geistigen, ist die Seele. Ihr Gesamtausdruck ist die Empfindung, die daher nicht ohne Unterscheidung ist, weil das Geistige wie das Sinnliche in ihr liegt. Je nach der Stärke der von außen kommenden Eindrücke verliert sich diese Unterscheidung, und es entsteht nach unten hin Gefühl und sinnliches Bedürfnis, nach oben Urteilskraft, Verstand, Vernunft, Geist. Wenn nun Grillparzer in dieser „Empfindung" den Sitz der Kunst annahm, wie er es tat, so hat er damit erreicht, worauf diese ganze Entwicklung hindrängte, aus dem gesamten Menschen, der Vereinigung aller Kräfte, das Kunstwerk entstehen zu lassen.

Der genetische Prozeß stellt sich im einzelnen nun so dar: Der Sitz der Kunst ist in der Empfindung, die durch ihr Hineinreichen in den ganzen Menschen eine ungeheure Ver-

[1]) XIV, 19; XIII, 171. Vgl. Schiller: Als Vernunftwesen empfinden wir Beifall oder Mißbilligung; als Sinnenwesen empfinden wir Lust oder Unlust. (Über das Pathetische).

[2]) XV, 28. Vgl. dazu XIV, 29, wo Grillparzer nachträglich eine Ähnlichkeit dieser Lehre mit Fichte bemerkt.

knüpfung — Ideenassoziation — anregt, deren Vorstellungen ihrem Ursprung von außen nach sich zu Bildern verkörpern und als Phantasie die natürliche Auffassung des Menschen nachahmen, die sinnlichen[1]) Eindrücke mit Gedanken verbindet, nur daß hier die Bilder sich schon nach einem Gesichtspunkte einstellen, indes die äußeren Eindrücke zufällig und unvermittelt überraschen.

Zum Verständnis dieser Studie sei noch nachgetragen, daß die Auffassung von der Tätigkeit der Phantasie, wie sie hier niedergelegt ist, auf Kant zurückgeht, dessen Ausführungen sich Grillparzer bereits 1819 angeschlossen hatte. Hatte Kant gelehrt: die Einbildungskraft als produktives Erkenntnisvermögen (wir haben es nur mit dieser zu tun) ist sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt,[2]) so sagte Grillparzer: die produktive Einbildungskraft, d. h. die Phantasie, gibt nicht den Stoff, den sie aus der Natur nimmt, sondern nur die Form, insofern sie den erhaltenen Stoff in neue Verbindungen bringt.[3]) Bei dieser Tätigkeit der Einbildungskraft, hatte Kant gelehrt, fühlen wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation, welches dem empirischen Gebrauche jenes Vermögens anhängt.[2]) Und Grillparzer: die Phantasie liefert entweder Bilder, die aus den Gesetzen der Gedankenassoziation zu erklären sind, oder ihre Wirkungen sind aus diesem Gesetze nicht zu erklären; hier ist sie selbsttätig und macht die Grundbedingung des Dichtungsvermögens aus.[4]) Schließlich hatte Kant gelehrt: die Umbildung der Erfahrung durch die Einbildungskraft muß immer nach analogen Prinzipien erfolgen, als die sind, nach welcher der Verstand die empirische Natur auffaßt. Nur liegen diese Prinzipien höher hinauf in der Vernunft.[2]) Und so sagte nun auch Grillparzer in der Studie des Jahres 1855: die Phan-

---

[1]) Vielleicht liegt hier ein Druck- oder Schreibfehler für „sinnliche“ oder die Weglassung eines „die“ vor, weil die Konstruktion des Satzes so äußerst gezwungen erscheint. Nötig ist die Korrektur nicht, doch sehr wahrscheinlich.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 182.

[3]) XV, 13.

[4]) XV, 14.

tasie ahmt die natürliche Auffassung des Menschen nach, indem sie sinnliche Eindrücke mit Gedanken verbindet, nur stellen sich hier die Bilder schon nach einem Gesichtspunkte ein.

Hatte nun Grillparzer bereits im Jahre 1819 das Beschauungsvermögen, d. i. die Konzentration aller Kräfte auf einen Punkt, im Anschluß an Schopenhauer zur Quelle aller Kunst gemacht, so ergab sich nun seit 1855 die notwendige Konsequenz, die Beschauung ihrerseits als den Ausdruck der Empfindung, eben des Kraftzentrums, aufzufassen. Und das tat denn tatsächlich auch Grillparzer um 1860: der Ausdruck der Empfindung ist die Anschauung, die Art und Weise, wie der Mensch in ungetrenntem Gebrauche seiner Fähigkeiten und Eigenschaften die Dinge und Begebenheiten in sich aufnimmt.[1])

Daher ist die Haupteigenschaft, das unbedingteste Erfordernis eines Dichters, die Richtigkeit, die Wahrheit der Empfindung, d. h. die Übereinstimmung aller Faktoren des Auffassungs- und Tätigkeitsvermögens.[2]) Sie allein kann die starke Anschauung bewirken, durch welche es dem Dichter möglich wird, sich in die Gemütslage eines wahr Fühlenden zu versetzen (die Wahrheit des Gefühls kommt allein dem Menschen und auch dem Dichter nur als Menschen zu). Verstand und Phantasie haben dabei ebensoviel zu tun wie das Gefühl.[3]) Das zweite Erfordernis aber ist auch neben der Richtigkeit der Empfindung und der damit notwendig verbundenen Stärke der Anschauung die Wahrheit des Gefühls. Denn Gefühl ist der Eindruck, den das Äußere als eine Wirk-

---

[1]) XVI, 12. Demnach ergibt sich also, daß Grillparzer in seiner Erkenntnistheorie durchaus Schopenhauerianer ist, indem er ganz wie dieser die Anschauung als das einzige Erkenntnisvermögen faßt.

[2]) XVI, 12.

[3]) XVIII, 151. Vgl. XV, 82. Die Richtigkeit der Empfindung sprach Grillparzer dem spanischen Dramatiker Alarcon, den deutschen Raupach und Halm, dem Lyriker Heine ab. In höchstem Maße besitzt sie Lope de Vega. XVII, 215; XVIII, 151, 98; XVII, 60. Wir werden im folgenden Kapitel sehen, daß diese Richtigkeit der Empfindung im Grunde zusammenfällt mit dem gesunden Menschenverstande. Daher hat auch Kant diesen, ganz wie es Grillparzer von der richtigen Empfindung tat, als die Fähigkeit bezeichnet, sich an die Stelle anderer zu setzen. Kr. d. U. I, § 40, S. 157.

lichkeit macht. Wenn nun auch die Grundlagen des Gefühls durch alle Zeiten und Völker dieselben bleiben, so sind doch die Modifikationen desselben, Grad und Stärke, Entstehung und Vermittlung, durch Umstände bedingt, die mit der Zeit wechseln. Kenntnisse und Wahrheiten lassen sich nun wohl von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzen, und das bedingt ja den Unterschied des Menschen vom Tier. Das Palladium der Geistesbildung ist die ungehinderte Mitteilung. Das Gefühl aber ist der Ausdruck der besonderen Existenz des einzelnen; es stirbt mit jedem und wird mit jedem neu geboren. Daher kann auch der Wert des Dichters nur in der Art und Weise bestehen, wie die Wirklichkeit auf ihn, auf sein eigenes Gefühl Eindruck macht. Der echte Quell des wahren Dichters kann nur die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung sein, denn das gerade macht den erfrischenden und unterscheidenden Reiz aus. Wer daher, wie es durch die Übertreibung der Forderungen an die Produktion, die allzu hoch gegriffenen Maßstäbe so häufig geschieht, aus der Gefühlsweise einer andern Zeit, eines andern Dichters, sei es Shakespeare oder Sophokles, gestaltet. der verfälscht sein Gefühl, vernichtet seine Individualität und ist als Mensch wie als Dichter verloren.[1])

Mit ähnlicher Begründung hatte Kant die Originalität des Genies abgeleitet. In der Wissenschaft, sagte er, vererben sich die Kenntnisse, von Vater auf Sohn, von Geschlecht zu Geschlecht, von Meister auf Schüler. Das Prinzip des Schaffens aber läßt sich nicht mitteilen, es stirbt mit dem Genie.[2]) Nun hat aber Grillparzer einen Aufsatz „Die Kunstverderber" geschrieben[3]) (1856), in dem er sich gerade gegen die „Originalität"

---

[1]) XV, 82f. XIX, 186; XV, 32. Dieser ausgesprochene Kunstindividualismus bewirkte es auch mit, daß Schreyvogel in betreff der Volkspoesie einen so großen Einfluß auf den Dichter gewinnen konnte. (Vgl. Reich, Grillparzers Kunstphilosophie.) Auch der Haß gegen die Literarhistoriker, die einen Dichter völlig aus seiner Zeit heraus konstruieren wollen, ist mit daraus zu erklären. Vgl. XVIII, 14; XVI, 25; III, 183; XVIII, 24 etc. Vgl. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen, S. 125f. Vgl. auch Grillparzer, Tgb. Nr. 224, S. 131, wo er den von ihm schon vorher gefaßten Gedanken 1844 im Briefwechsel Goethes mit Schiller antrifft.

[2]) Kr. d. U. § 47, S. 175ff.

[3]) XV, 31ff. Vgl. hierzu XX, 124.

des Künstlers wendet und der Meinung Ausdruck gibt, der Künstler, an dem man die Originalität als charakteristische Eigenschaft hervorhebt, gehöre schon deshalb in den zweiten Rang. Die Forderung der Originalität als Haupteigenschaft des Genies hatten die deutschen Stürmer und Dränger durch zwei englische Schriften, Eduard Youngs „Bemerkungen über Originalarbeiten“ und Woods „Essay über den Originalgenius Homers“ empfangen und zu maßloser Übertreibung emporgeschraubt. Aber nicht gegen sie unmittelbar richten sich Grillparzers Worte, sondern eher gegen Kant, denn die tiefere Begründung seiner Widerlegung entnimmt er interessanter Weise ganz offenbar wieder einem Gedanken des Angegriffenen, so daß er ihn mit seiner eigenen Waffe zu schlagen sucht.

Neben der Originalität hatte nämlich Kant als zweite Eigenschaft des Genies die „Mustergültigkeit“ bezeichnet. Denn, da es auch originalen Unsinn geben kann, so müssen die Produkte des Genies zugleich Muster, d. i. exemplarisch sein, mithin selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, andern doch dazu, d. i. zum Richtmaß oder Regel der Beurteilung dienen.[1]) Da nun im Genie die Natur der Kunst die Regel gibt, so wird die Kunstnachahmung für die kleineren Nachfolger des Genies zur Naturnachahmung.[2]) So macht nun auch Grillparzer einen Unterschied zwischen den vortrefflichen Künstlern als solchen und den „mustergültigen“ (der eigentliche Begriff für das, was man klassisch nennt). Die ersteren gehen einen Pfad, der nur für sie gangbar ist, die zweiten den Weg, der für alle paßt. Und jetzt zieht Grillparzer daraus den Schluß: der Ausdruck „originell“ ist daher sehr zweideutiger Natur, und es gehört eine große Begabung dazu, einen Künstler nicht schon durch diese Bezeichnung in die zweite Rangstufe zu setzen. Und was Kant nur von den kleineren Nachfolgern des Genies hatte gelten lassen, das behauptet Grillparzer gerade von dem eigentlichen großen Künstler. Auf ihn übt das von seinen Vorgängern Übernommene als Vorhandenes die Macht eines

---

[1]) Kr. d. U. § 46, S. 174ff.
[2]) § 49, S. 187.

Natürlichen, und er macht es, wie alle anderen, nur unendliche Male besser.[1])

Diese Anschauungen, wie Grillparzers ganze Abneigung gegen die Begriffe „originell“ und „genial “sind höchst charakteristisch für des Dichters an der Tradition haftende Gesinnung. Jede Überlieferung dünkte dem aristokratisch veranlagten Dichter verehrungswürdig und heilig. Die Bräuche soll man ehren, sie sind gut. Damit ist natürlich die Eigentümlichkeit der Auffassung, der Kunstindividualismus nicht aufgehoben, und in den weiteren Bestimmungen und Zergliederungen des Genies ist wieder eine starke Übereinstimmung Grillparzers mit Kant wahrzunehmen. Von dem Kampfe beider gegen die Nachäffung des Originellen und Individuellen von seiten derer, welche keine Individualität besitzen, sehe ich ab.[2]) Er entstand vor allem aus einer Ähnlichkeit der Literaturperioden, wie auch der gemeinsame Kampf gegen die, welche sich von den Regeln befreien, ohne doch Genies zu sein.[3]) Hier handelt es sich um allgemeine Bestimmungen, wobei der Aufsatz Grillparzers „Über Genialität“ und einige zerstreute Bemerkungen von gleichem Inhalt in Betrachtkommen. Kant hatte nämlich das Genie in die beiden „Talente“ eingeteilt, ästhetische Ideen aufzufinden (d. h. Vorstellungen der Einbildungskraft) und zu diesen den Ausdruck zu finden, durch welchen sie allgemein mitgeteilt werden können. Die letztere Fähigkeit belegte er mit dem Sondernamen „Geist“.[4]) Durch diese Unterscheidung der Talente wurde offenbar Grillparzer zu seiner merkwürdigen qualitativen, nicht quantitativen Sonderung von Genie und Talent angeregt, deren Vereinigung demnach das ausmacht,

---

[1]) Freilich durfte auch für Grillparzer eine solche natürliche Macht nicht zu weit gehen. Daher mußte er sich gegen Shakespeare geradezu wehren, der sich selbst an die Stelle der Natur setzt und so jede Frage, die man an sie stellt, selbst beantwortet. Grillparzer beweist hier schlagend die Richtigkeit einer später von Goethe gemachten Bemerkung: Shakespeare ist für aufkeimende Talente gefährlich zu lesen. Er nötigt sie, ihn zu reproduzieren, und sie glauben sich selbst zu produzieren. Gespräche mit Eckermann, 25. Dezember 1825. Grillparzer XIX, 186.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 187, XV, 32,

[3]) Kr. d. U. § 46ff., XV, 39.

[4]) A. a. O. § 49, S. 186.

was Kant mit dem einen Namen Genie bezeichnete. Grillparzer nannte nämlich Genie die Eigentümlichkeit der Auffassung, die Fähigkeit, originale Ideen zu finden, das Talent aber die Gabe der Darstellung, der Lebendigmachung des Gedankens.[1])

Auch darin stimmte der Dichter mit dem Philosophen überein, daß ein Genie ohne eigentlichen Zweck schaffen müsse. Nur so entsteht ästhetische Kunst, wie Kant sagte, Dichtung, wie Grillparzer es bezeichnete. In anderem Falle aber das, was beide mit dem Namen „mechanische Kunst" belegten.[2])

Soweit die Übereinstimmung. In dem einen und hauptsächlichsten Punkte aber gingen beide, wie wir hörten, allmählich weit auseinander, nachdem sie zuerst auch in ihm völlig einer Meinung gewesen waren: Kant sah das Wesen des Genies in dem richtigen Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand, Grillparzer aber in der Konzentration und Übereinstimmung aller Kräfte und Vermögen des Menschen.

Das ist, um noch einmal den Gedankengang dieses Kapitels zusammenzufassen, das Resultat: Nur aus der Einheit des Menschen wird das Große geboren. Die Einheit ruht in der Empfindung, in der alle Vermögen des Menschen sich vereinen. Der Ausdruck der Empfindung ist die Anschauung, die Kontemplation, die Hinrichtung aller Fähigkeiten auf einen Punkt. Sie wird durch die Wahrheit des Gefühls und die Richtigkeit der Empfindung bedingt. Ihre Anwendung aber ist das Kunstwerk, das ohne Zweck zur Erscheinung kommt.

---

[1]) XV, 45—50.

[2]) Kr. d. U. 171, XV, 14.

Lebenslauf.

Am 13. Dezember 1882 wurde ich, Fritz Strich, als Sohn des Kaufmanns Julius Strich und der Frau Hedwig Strich, geb. Bernstein, zu Königsberg i. P. geboren. Ich bin mosaischer Konfession. Nachdem ich die Vorschule des Altstädtischen Gymnasiums in Königsberg durchgemacht, siedelte ich nach Berlin über und besuchte hier das Friedrich Werdersche Gymnasium. Nach Bestehen der Reifeprüfung widmete ich mich auf den Universitäten Berlin, Bonn, Freiburg, München dem Studium der deutschen Philologie, Philosophie und Kunstgeschichte.

Vorlesungen hörte ich bei den Herren: Clemen, Cohn, Cornelius, Geiger, Goldschmidt, Herrmann, v. Hertling, Kluge, Litzmann, Meyer, Muncker, Panzer, Paul, Puchstein, Rickert, Riehl, Rödiger, Roethe, Schmidt, Simmel, Wölfflin, Woerner. An ihren Seminaren gestatteten mir teilzunehmen die Herren Litzmann, Muncker, Paul, Woerner.

Allen meinen Lehrern sei an dieser Stelle herzlichst gedankt. Vor allem aber möchte ich Herrn Professor Muncker für stets bereite Hilfe und liebevolle Förderung im persönlichen Verkehr meiner tiefgefühlten Dankbarkeit versichern.